

The Reflection of Tragic Constructive Elements in *Rostam and Esfandiyar*

Kazem Dezfoulian*

Touraj Hesami**

Abstract

According to many scholars of the Shahnameh, the "Rostam and Esfandiyar" is one of the most coherent narratives in the epic. However, its classification as a tragedy has been a subject of debate for many. To resolve this ambiguity, one approach is to refer to Aristotle's *Poetics*, where he as well as naming the six parts of tragedy, has also introduced important elements involved in the formation of this genre, which can be referred to as "Tragic Constructive Elements". Although he did not categorize these elements separately, we can extract eleven elements by reading at length his book: creating two feelings of "fear" and "pity"; having a coherent beginning, middle and ending; the hero having a set of characteristics; the existence of a tragic event (pathos); the existence of a tragic flaw in the hero (hamartia); anagnorisis; peripetia; tragic ending; unity of time; unity of action; and unity of place. The present study aims to establish a documented criterion for identifying whether a literary work qualifies as a tragedy by understanding these elements. To achieve this, each element is first defined separately, and then its presence or absence in the "Rostam and Esfandiyar" is examined. The data from this research confirms that the story of Rostam and Esfandiyar indeed qualifies as a tragedy.

* Professor of Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran (Corresponding Author), k.dezfoulian12@gmail.com

** Assistant Professor of Spanish Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran, t.hesaami@gmail.com

Date received: 09/05/2023, Date of acceptance: 23/01/2024, Date Printed: 01/01/2026



Keywords: Tragedy, Poetics, Aristotle, Rostam and Esfandiyar, Tragic Constructive Elements.

Introduction

Aristotle in *Poetics*, while mentioning *Oedipus Rex* as a perfect tragedy, not only discusses the principles related to its stage performance as a dramatic work but also introduces the elements and components that constitute a tragedy, considering their presence essential for its formation and appeal. He regarded tragedy, comedy, and music from the same perspective, as he believed that their common feature was the concept of *imitation*. Their differences, he argued, lay only in the means of expression and the method they chose for *imitation*. He believed that the poet imitates human beings; in simpler terms, the poet reflects human life in their work—depicting people who are either better or worse than us. He referred to this artistic imitation of human life as *Mimesis*. Aristotle believed that the difference between tragedy and real life is that tragedy has a beginning, a middle, and an end, and that each part of a tragedy must be connected to the others. He also believed that a tragedy must include a moral form aimed at conveying an instructive message to the audience. Additionally, Aristotle emphasized the necessity of an emotional form in tragedy, highlighting the importance of evoking emotions while simultaneously purifying them. Aristotle considered the poet a genius who must be able to feel, in his own flesh and blood, the sufferings, anger, pain, and anxieties that the characters will endure before recreating them.

Materials & Methods

When encountering a literary work, one of the points that comes to mind is to determine its type; However, it should be noted that the lack of specific scientific variables has sometimes caused a specific story to be classified as a tragedy by some critics, while other experts do not consider the same story to be a tragedy. Unfortunately, in most cases, the opinion of neither side is based on figures derived from the evaluation of specific and predefined variables and components. This research aims to provide a written standard and criterion for diagnosing whether a specific literary work can be considered a tragedy, through a descriptive-analytical method and by knowing the elements mentioned above. For this purpose, first, each of these elements has been defined and analyzed separately, then the existence or absence of these elements in the story of Rostam and Esfandiyar has been examined.

It should be noted that the analysis of the data of this research confirms the premise that the story of Rostam and Esfandiyar is a tragedy and reveals the reason why the story of Rostam and Esfandiyar is superior to other stories in the Shahnameh.

Discussion & result

A brief look at the most prominent tragedies of ancient Greece, Shakespeare's tragic works in the 17th century, and Federico García Lorca's tragic trilogy in the 20th century reveals the strong presence of many of these elements. So much so that it could be claimed one of the main reasons for their enduring legacy is this point. On the other hand, the presence of a set of elements and components that constitute a tragedy is, in itself, one of the key factors contributing to the appeal and lasting impact of *Rostam and Esfandiyar*.

Conclusion

After a thorough re-reading of the story of Rostam and Esfandiyar, it was observed that 9 out of the 11 elements that Aristotle considers essential for the formation of a tragic work are prominently and distinctly present in this narrative. This observation allows us to confidently conclude, based on a scientific and documented analysis of the data supporting the defined variables, that this work qualifies as a tragedy. The nine elements clearly present in the story of Rostam and Esfandiyar are 1. Emotional Form; 2. Recognition (Anagnorisis); 3. Tragic Reversal (Peripeteia); 4. Presence of a Tragic Event; 5. Tragic Flaw (Hamartia); 6. Tragic Ending; 7. Logical Form; 8. Moral Form; 9. Unity of Plot. The two elements that were not observed in this work are unity of time and unity of place. Despite the absence of these two elements, the strong presence of the other nine components provides substantial evidence to classify the story of Rostam and Esfandiyar as a tragedy according to Aristotelian principles.

Bibliography

- Aristotle. (1902). *The Poetics*. Translated by S. H. Butcher. New York: Macmillan.
- Aristotle. (1980). *The Poetics*. Translated by D. W. Lucas. Oxford: Oxford University Press.
- Aristotle. (1980). *The Politics*. Translated by C. D. C. Reeve. New York: Hackett Publishing Company.
- Atkins, J.W.H. (1943). *English Literary Criticism: The Medieval Phase*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Cuddon, J. A. (2013). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Easterling, P. E. (2003). "The Show for Dionysus". in *The Cambridge Companion of Greek Tragedy*. ed. by P. E. Easterling. pp. 36-53. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferdousi, Abolghasem (1996). *Shahnameh*. Edited by Jalal Khaleghi Motlagh. Volume V. New York: Mazda Publications in cooperation with the Iranian Heritage Foundation. [In Persian]
- Ghasemi, Malek et al. (2015). "A Study of the Behavior of the Hero of Tragedy in the Story of Rostam and Esfandiar Based on Aristotle's Theory". The 10th International Conference on the Promotion of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili. [In Persian]
- Hall, V. (1964). *A Short History of Literary Criticism*. London: The Merlin Press
- Hashemian, Leyla & Noushin Bahrami Pur. (2009). "The Story of Rostam and Esfandiar and Macbeth's Play: Comparative Literature Studies". Vol. 3, No. 12, (163-175) [In Persian]
- Hesami, Touraj (2022). *The reflection of the components of tragedy in four different countries and four different time periods: relying on "King Oedipus: 5 B.C. Greece", "Rostam and Esfandiar: 10 A.D. Iran", "Othello: 17. A.D. England", and "Yerma: 20 A.D. Spain"*. Master's dissertation supervised by Mohammad Kazem Dezfulian. Department of Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University. [In Persian]
- Mohammadi et al (2018). "A Comparative Analysis of Father-Son Confrontation in Iranian and Greek Tragedies (Rostam and Esfandiar, Rostam and Sohrab and Oedipus)". *Literary Text Research*. Volume 22, Issue 77, (125-142). [In Persian]
- Salehi Darani, Hosein. (2009). "Recognition in Rostam and Sohrab and the Tragedy of Oedipus". *Quarterly Journal of Mystical and Mythological Literature*. Vol. 5, No. 14, (154-174). [In Persian]

بازتاب عناصر تراژدی‌ساز در داستان رستم و اسفندیار

کاظم دزفولیان*

تورج حسامی**

چکیده

به گواه بسیاری از شاهنامه‌پژوهان، داستان «رستم و اسفندیار» یکی از منسجم‌ترین داستان‌های شاهنامه است؛ اما تراژدی بودن آن، برای بسیاری محل تردید است. برای رفع این ابهام؛ یکی از راه‌ها، رجوع به فن شعر ارسطو است. او در این رساله، علاوه بر تقسیم‌بندی بخش‌های شش‌گانه تراژدی، عناصر مهمی را که در شکل‌گیری این نوع ادبی دخیل هستند، نیز معرفی کرده، که می‌توان از آنها با عنوان «عناصر سازنده‌ی تراژدی» نام برد. اگرچه او به طور جداگانه این عناصر را دسته‌بندی نکرده، اما با تدقیق در رساله‌ی او می‌توان یازده عنصر را که عبارتند از ایجاد دو حس «ترس» و «ترحم»؛ داشتن آغاز، میانه و پایانی منسجم؛ برخوردار بودن قهرمان از مجموعه‌ای از ویژگی‌ها؛ وجود یک رخداد تراژیک؛ وجود یک نقطه ضعف تراژیک در قهرمان؛ کشف؛ دگرگونی؛ پایان تراژیک؛ وحدت زمان؛ وحدت پیرنگ و وحدت مکان استخراج کرد. پژوهش حاضر می‌خواهد با شناخت این عناصر، معیاری مدون در تشخیص تراژدی بودن یک اثر ادبی به دست دهد. به این منظور، ابتدا این عناصر به طور جداگانه، تعریف شده‌اند؛ سپس وجود یا فقدان آنها در داستان رستم و اسفندیار مورد بررسی قرار گرفته است. لازم به ذکر است که داده‌های این پژوهش، تراژدی بودن داستان رستم و اسفندیار را تأیید می‌کند.

کلیدواژه‌ها: تراژدی، فن شعر، ارسطو، رستم و اسفندیار، عناصر تراژدی‌ساز.

* استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)،
k.dezfoulian12@gmail.com

** استادیار گروه زبان و ادبیات اسپانیایی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران، t.hesaami@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۰۴، تاریخ چاپ: ۱۴۰۴/۱۰/۱۱



۱. مقدمه

ارسطو در رساله‌ی فن شعر (*The Poetics*)، ضمن نام‌بردن از *ادیپ شاه* (اثر سوفوکل؛ قرن پنجم پیش از میلاد) به عنوان یک تراژدی کامل، علاوه بر اصولی که به نحوه‌ی اجرای آن بر روی صحنه به عنوان یک اثر نمایشی مرتبط است، به معرفی عناصر و مؤلفه‌های سازنده و شکل‌دهنده‌ی تراژدی می‌پردازد و وجود این مؤلفه‌ها را در شکل‌گیری و جذابیت آن، موثر می‌داند.

واژه‌ی تراژدی، ریشه‌ی یونانی دارد و در اصل، به معنای «چکامه‌ی بز نر»^۱ بوده است. اهالی روستای آکاردی (*Arcadia*) «بز نر» را که نماد زیبایی محسوب می‌شد، سر می‌بریدند و به دی‌یونیسوس (*Dionysus*) خدای شراب و باروری تقدیم می‌کردند و همراه با آن، ترانه‌ای موزون را همسرایی می‌کردند که به «دیتی رامب» (*Dithyramb*) مشهور بود. ارسطو در فن شعر، این نظر را مطرح کرد که «دیتی رامب» منشأ تراژدی است (ایسترلینگ، ۲۰۰۳: ۳۷-۹).

او در رساله‌ی خود، به تراژدی، کمدی و موسیقی به یک دیده نگریست، زیرا معتقد بود نقطه‌ی اشتراک همه‌ی آنها مقوله‌ی «تقلید imitation» است و تفاوت آن‌ها، تنها در ابزار بیان و روشی است که برای «تقلید» انتخاب می‌کنند. او معتقد بود که شاعر از انسان‌ها تقلید می‌کند؛ به بیان ساده‌تر، شاعر زندگی انسان‌ها را در اثر خود بازتاب می‌دهد انسان‌هایی که بهتر یا بدتر از ما هستند، او این تقلید هنرمندانه از زندگی انسان‌ها را با عنوان «مسیس mimesis» معرفی کرد. هال (۱۹۶۴: ۵-۱۱) معتقد است:

ایده‌ی فرم، بزرگترین ارمان و دست‌آورد ارسطو برای نقد ادبی است. بر عکس افلاطون، که محتوا و موضوع شعر را معیار ارزیابی و هویت‌بخشی شعر می‌دانست، ارسطو باور داشت که تفاوت تراژدی و زندگی واقعی، این است که تراژدی یک آغاز، یک میان و یک پایان دارد و اینکه هر قسمت یک تراژدی باید با قسمت‌های دیگر آن در ارتباط باشد. او این ارتباط درونی تراژدی را «فرم منطقی logical form» نامید. او همچنین معتقد بود که باید در تراژدی، حتماً یک «فرم اخلاقی ethical form» نیز وجود داشته باشد که ناظر بر انتقال پیامی تعلیمی به مخاطب باشد. علاوه بر این، تأکید ارسطو بر برانگیختن عواطف، همزمان با تصفیه‌ی آنها نتیجه‌ی باور او به لزوم وجود «فرم عاطفی emotional form» در تراژدی بود. در واقع، ارسطو با تأکید بر اهمیت فرم، شاعر را نایب‌های خواند که باید قادر باشد پیش از بازآفرینی شخصیت‌هایی که می‌خواهد خلق

کند (پیش از تقلید)، وارد ماهیت زجرهایی شود که آنها متحمل می‌شوند و خشم، آلام و تشویش‌های آنها را با گوشت و خون حس کند؛ او معتقد بود چنین مداخله‌ی آگاهانه، خودخواسته و البته خلاقانه‌ای نمی‌تواند کار یک دیوانه باشد.

ارسطو علاوه بر الزام رعایت سه فرم مذکور، کامل‌بودن یک تراژدی را در گرو رعایت عوامل دیگری نیز می‌دانست که در مجموع عبارت‌اند از: (۱) فرم عاطفی (۲) فرم منطقی (۳) فرم اخلاقی (۴) وجود یک رخداد تراژیک (۵) وجود یک نقطه ضعف تراژیک در قهرمان، (۶) کشف (گذر از ناآگاهی به آگاهی)، (۷) دگرگونی (گذر از خوشبختی به بدبختی)، (۸) پایان تراژیک، (۹) وحدت زمان، (۱۰) وحدت پیرنگ، (۱۱) وحدت مکان.

نکته‌ی قابل تأمل این است که با نگاهی اجمالی بر برجسته‌ترین تراژدی‌های یونان باستان نظیر *ایلیاد* و *ودیسه* (اثر هومر؛ قرن هشتم پیش از میلاد)، *آنتیگونه* (اثر سوفوکل؛ قرن پنجم پیش از میلاد)، *اورستیا* (اثر آیسخلوس؛ قرن پنجم پیش از میلاد)...؛ و همچنین چهار اثر بزرگ شکسپیر در قرن هفدهم پس از میلاد یعنی *هملت* (۱۶۰۰)، *اتللو* (۱۶۰۳)، *شاه لیر* (۱۶۰۶)، و *مکبث* (۱۶۰۷) به عنوان شاهکارهای ادبی ماندگار عصر الیزابت، و سه‌گانه‌ی فدریکو گارسیا لورکا در قرن بیستم، *عروسی خون* (۱۹۳۱)، *یرما* (۱۹۳۴) و *خانه‌ی برنارد آلبا* (۱۹۳۶) شاهد حضور پررنگ بسیاری از این عناصر هستیم؛ آن چنان که شاید بتوان ادعا کرد که یکی از اصلی‌ترین دلایل ماندگاری آنها، در همین نکته نهفته باشد. از سوی دیگر، در ارتباط با داستان‌های شاهنامه‌ی حکیم ابوالقاسم فردوسی، به گواه برخی از شاهنامه‌پژوهان، داستان «رستم و اسفندیار» یکی از منسجم‌ترین و جذاب‌ترین داستان‌های شاهنامه است تا آنجا که از آن، به عنوان «داستان داستان‌ها»^۱ یاد شده است. علاوه بر وجود یک خط روایی منسجم که به شیوه‌ای منحصر به فرد، با گره‌افکنی‌های مستمر در مسیر شخصیت‌های این داستان همراه شده است و مخاطب را در برابر دشواری تصمیم‌گیری‌های در لحظه‌ی ایشان قرار می‌دهد و پنجره‌ای رو به درگیری‌های ذهنی ایشان می‌گشاید؛ می‌توان چنین ادعا کرد که وجود مجموعه‌ای از عناصر و مؤلفه‌های سازنده‌ی تراژدی نیز به نوبه‌ی خود، یکی از عوامل تأثیرگذار بر جذابیت و ماندگاری این داستان است.

لازم به ذکر است که هنگام مواجهه با یک اثر ادبی؛ تعیین گونه‌ی آن، یکی از نکاتی است که به ذهن متبادر می‌شود اما عدم وجود متغیرهای علمی مشخص، سبب شده تا گاهی یک داستان مشخص، از نظر بعضی از منتقدین تحت عنوان تراژدی دسته‌بندی شود

حال آنکه همین داستان را صاحب‌نظران دیگری تراژدی ندانند. متأسفانه در غالب موارد، نظر هیچ یک از دو طرف، مبتنی بر اعداد و ارقامی برآمده از سنجش متغیرها و مؤلفه‌هایی مشخص و از پیش تعریف شده نیست. در این پژوهش برآنیم تا با روشی توصیفی-تحلیلی و از رهگذر شناخت عناصر تأثیرگذار بر شکل‌گیری یک اثر تراژیک از نظر ارسطو، معیار و محکی مدون در تشخیص تراژدی بودن یک اثر ادبی به دست آوریم. به این منظور، ابتدا هر یک از عناصر و مؤلفه‌های مدنظر ارسطو در جایگاه مبانی نظری، به طور جداگانه تعریف و تحلیل خواهند شد؛ سپس وجود این عناصر در *داستان رستم و اسفندیار* سنجدیده خواهد شد تا علت سرآمدی داستان رستم و *اسفندیار* بر سایر داستان‌های شاهنامه آشکار گردد.

۲. پیشینه پژوهش

در میان پژوهش‌هایی که به بررسی یکی از داستان‌های شاهنامه در تقابل با یک یا چند تراژدی یونانی و یا انگلیسی پرداخته‌اند؛ عموماً با پژوهش‌هایی مواجه هستیم که یا از منظر مقایسه‌ی ویژگی‌های فردی و رفتاری قهرمانان این آثار مبادرت به این کار ورزیده‌اند و یا مسائلی نظیر پدرکشی، پسرکشی و قدرت‌طلبی را مبنای انجام این مطابقه و مقایسه قرار داده‌اند. در حالی که پژوهش حاضر، به هیچ عنوان، به دنبال مقایسه‌ی داستان رستم و *اسفندیار* با نمونه‌ای مشابه در ادبیات سایر ملل نیست بلکه همانطور که در بخش اهداف پژوهش تصریح شد در پی ارائه‌ی الگویی مشخص بر مبنای عناصر سازنده‌ی تراژدی و بررسی نقش و تأثیر این مولفه‌ها در چهار بازه زمانی و چهار موقعیت جغرافیایی متفاوت است؛ پس طبیعی است که از این منظر نمونه مشابهی در میان آثار پژوهشی انجام شده نداشته باشد اما خالی از لطف نیست که به چند نمونه از پژوهش‌های تطبیقی صورت گرفته در این حوزه اشاره گردد:

الف) هاشمیان و بهرامی‌پور (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «داستان رستم و اسفندیار و نمایشنامه مکبث» تلاش کرده‌اند مکبث را با رستم و اسفندیار از نقطه نظر ساختار روایی، محتوایی و ظاهری مورد مقایسه قرار دهند و از این رهگذر، رفتارها و ریشه‌ی رفتارهای دو قهرمان «مکبث» و «اسفندیار» را مورد واکاوی قرار دهند البته نکته‌ی عجیب این است که در این مقاله از اصطلاحات تخصصی مد نظر ارسطو به عنوان عناصر و مؤلفه‌های سازنده‌ی تراژدی نامی برده نشده است.

بازتاب عناصر تراژدی‌ساز در داستان ... (کاظم دزفولیان و توج حسامی) ۲۴۱

ب) مقاله‌ی «بازشناخت در رستم و سهراب و تراژدی ادیپ شهریار» در سال ۱۳۸۸ توسط صالحی دارائی و همکاران به چاپ رسیده است. این مقاله از حیث ساختار، شباهت‌هایی با پژوهش مدّ نظر نویسندگان دارد؛

از این جهت که در آن، دو عنصر مهم تراژدی از نظر ارسطو یعنی *Anagnorisis* و *peripeteia* در دو داستان رستم و سهراب و ادیپ شهریار مقایسه، تحلیل و بررسی شده‌اند البته نه به قصد ذکر دلیلی بر تراژدی بودن داستان رستم و سهراب. در این مقاله، دو اصطلاح فوق به ترتیب «بازشناخت» و «دگرگونی» ترجمه شده‌اند درحالی‌که از نظر نگارندگان دو اصطلاح «کشف» و «چرخش تراژیک» به مراتب به معنای مدّ نظر ارسطو نزدیک‌تر هستند. نکته‌ی حیرت‌انگیز این است که در هیچ جای مقاله هنگام معرفی این دو مؤلفه، نه تنها ارجاعی به «فن شعر» نشده بلکه نامی هم از ارسطو برده نشده است.

پ) قاسمی و همکاران (۱۳۹۴) در مقاله‌ی خود با عنوان «بررسی رفتار قهرمان تراژدی در داستان رستم و اسفندیار بر اساس نظریه‌ی ارسطو» سعی کرده‌اند از طریق محک رفتار «قهرمان» داستان رستم و اسفندیار، با مبانی طرح شده از سوی ارسطو و تعریف او از قهرمان تراژدی، اثبات کنند که رستم و اسفندیار یک اثر تراژیک محسوب می‌شود.

ت) محمدی و همکاران (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل مقایسه‌ای رویارویی پدر و پسر در تراژدی‌های ایرانی و یونانی (رستم و اسفندیار، رستم و سهراب و ادیپوس شهریار)» این مسئله را مطرح کرده‌اند که حماسه‌هایی که روایتگر این رویارویی‌ها هستند، اگرچه با توجه به تعریف تراژدی، «ساختی» همانند دارند، شاهد این وجه تمایز بین آنها هستیم که در نمونه یونانی، پدر کشته و مغلوب می‌شود حال آنکه در نمونه ایرانی، آنکه مغلوب می‌شود پسر است. آنها در پاسخ به چرایی این مسئله به این نتیجه رسیده‌اند که پیشینه تراژدی و تفاوت در ساختار فرهنگی یونان و ایران باستان از منظر چندصدایی و تک صدایی بودن دلیل چنین تفاوتی است.

۳. ملاحظات نظری

پیش از استخراج عناصر تراژدی‌ساز و معرفی هر کدام از آنها به صورت مجزا، بهتر است ابتدا تعریف تراژدی از نظر ارسطو را با دقت بیشتری بازخوانی کنیم؛ ارسطو در فصل ششم رساله فن شعر، تراژدی را اینگونه تعریف کرده است:

تراژدی بازنمایی و تقلید از یک کنش جدی و کامل است که به گونه‌ای مبسوط، به طور جداگانه در بخش‌های مختلف با بهره‌گیری از انواع آرایه‌های کلامی، به زیبایی آراسته شده است؛ شکل «اجرای» دارد و نه «روایی»؛ و از طریق پرداختن به حوادث و وقایع، دو حس «ترحم» و «ترس» را برمی‌انگیزد و در عین حال، موفق به پاکسازی این عواطف می‌شود. (ارسطو ۱۹۰۲: ۲۳)

در تعریف فوق برخی از واژه‌ها و اصطلاحات، نیازمند دقت بیشتری هستند:

- «Mimesis»: یکی از کلیدی‌ترین واژه‌ها در تعریف ارسطو «Mimesis» است؛ اکثر مترجم‌های غربی^۳، برای این اصطلاح، معادل «تقلید imitation» را برگزیده‌اند؛ درحالی‌که «تقلید»، عموماً شامل عملی خستی، ایستا و فاقد خلاقیت است و بیشتر با تعریفی که افلاطون (۲۰۱۳: ۳۵۳) در فصل دهم رساله جمهور (Republic) از هنر و شعر ارائه داده سازگاری دارد؛ افلاطون با بیان تمثیل «تخت‌خواب» این نظر را بیان کرد که هنرمندان در مرحله‌ی سوم از درک واقعیت قرار دارند و به بیان دیگر، دو پله از واقعیت دورتر هستند او از قول سقراط می‌گوید: تخت‌خواب واقعی آن است که در عالم ایده‌ها (مُثل) وجود دارد؛ یک پله دورتر از آن، تخت‌خوابی است که نجار آن را در عالم ملموس (سایه‌ها) ساخته است و دو پله دورتر از آن واقعیت اصلی، تخت‌خوابی است که نقاش و هنرمند به تصویر کشیده است. اساساً یکی از دلایلی که او شاعران را از «آرمان‌شهر» خود بیرون کرد همین برخورد مقلدانه و فاقد شناخت آنها از واقعیت بود. به نظر می‌رسد ارسطو به عمد از این اصطلاح استفاده کرده تا به نوعی در تقابل با نظر استاد خود قرار بگیرد؛ زیرا ارسطو برای آفرینش هنری، قائل به وجود خلاقیت بود تا آنجا که در رساله متافیزیک، تفکر را در سه سطح «نظری» «عملی» و «شعری» تقسیم‌بندی می‌کند، بنابراین شاید معادل «Representation» به معنای «بازنمایی»؛ به آنچه مد نظر ارسطو بوده نزدیک‌تر باشد؛ یعنی همان معادلی که جانکو (۱۹۸۷: ۷) در ترجمه خود به کار برده است.

- praxis: عموماً به عنوان معادل آن، از «action» در معنای «کنش» استفاده شده است؛ از نظر ارسطو، تراژدی، بازنمایی یا تقلید از «انسان»، «زندگی» یا «طبیعت» نیست؛ بلکه بازنمایی و تقلید از «اعمال» انسان است. توجه به این موضوع از این بابت مهم است که قهرمان تراژدی اگرچه غالباً به طبقات بالای جامعه تعلق دارد و از میان نجبا انتخاب می‌شود اما با توجه به تعریف ارسطو آنچه اهمیت دارد «عمل نجبانه» است که می‌تواند از هر کسی در هر طبقه‌ای سر بزند و از او نیز قهرمان تراژدی بسازد.

- Act: ارسطو این لغت را در تقابل با narrative قرار داده و منظور از آن، «اجرا» است. یعنی تراژدی اثری است که روی صحنه اجرا می‌شود؛ باید توجه داشت که افلاطون (۲۰۱۳: ۹۷) در دسته‌بندی خود از شعر، از دو اصطلاح «دیجسیس» و «میمسیس» استفاده کرده بود. او «دیتی‌رامب» را به علت آنکه خاصیتی صرفاً روایی و گزارشی دارد، ذیل عنوان اول یعنی «دیجسیس»؛ و تراژدی و کمدی را که از نظر او، خاصیتی صرفاً «اجرایی و دراماتیک» دارند، ذیل عنوان دوم، یعنی «میمسیس» قرار داده بود و در این میان، معتقد بود «حماسه» اثری است که هم خاصیت روایی و هم خاصیت اجرایی دارد. پس ارسطو در تعریف خود، به طور ضمنی نظر استادش را تأیید کرده و در واقع مرز میان تراژدی و حماسه را ترسیم کرده است. اگرچه باید توجه داشت که او در ادامه، و به ویژه در فصل چهارده، هنگام بررسی تأثیرگذاری تراژدی در ایجاد دو حس «ترس» و «ترحم» تبصره‌ای بر این بخش از تعریف خود می‌زند و حتی در مواردی، خاصیت روایی بودن تراژدی را بر خاصیت اجرایی بودن آن ارجح می‌داند:

«ترس و ترحم»، هم می‌توانند از طریق نمایش بر روی صحنه ایجاد شوند و هم می‌توانند حاصل ترتیب وقایع باشند؛ شاعران بزرگ به گونه‌ای وقایع و حوادث را روایت می‌کنند که حتی وقتی کسی صحنه‌ها را نمی‌بیند و فقط برایش آن وقایع را تعریف می‌کنند از شدت ترس بر خود می‌لرزد و دلش برای قهرمان می‌سوزد و این نوع دوم بر نوع اول برتری دارد.

با توجه به آنچه گفته شد می‌توان چنین نتیجه گرفت که اگرچه ارسطو دست کم در تعریف ابتدایی خود از تراژدی، آن را همچون افلاطون در دسته‌ی «اجرایی» قرار داده اما هنگام بسط تعریف خود، آن را مانند حماسه در دسته‌ی ترکیبی «روایی-اجرایی» قرار داده است.

ارسطو در ادامه‌ی تعریف خود، برای «کنش»ی که قرار است مورد بازنمایی و تقلید قرار گیرد دو صفت را به کار برده که حائز اهمیت هستند:

- «Serious» جدی بودن: اهمیت این صفت به این علت است که ارسطو با انتخاب آن، وجه تمایز تراژدی و کمدی را ترسیم و در عین حال بر یکی دیگر از وجوه مشترک تراژدی و حماسه تأکید کرده است. خاصیت «روایی-اجرائی» بودن و «جدی بودن» دو مولفه مهمی هستند که هم در حماسه و هم در تراژدی دیده می‌شوند. نکته‌ای که بیش از پیش، بر ارتباط این دو ژانر ادبی صحه می‌گذارد؛ تا آنجا که می‌توان رابطه‌ی منطقی میان این دو را «عموم و خصوص من وجه» دانست؛ به این معنا که «برخی از تراژدی‌ها حماسه هستند و برخی از حماسه‌ها تراژدی هستند» حال آنکه رابطه‌ی حماسه و کمدی از اساس رابطه‌ای مبتنی بر «تباین» است یعنی هیچ حماسه‌ای کمدی نیست و هیچ کمدی‌ای حماسه نیست.

- «complete» «کامل»: البته ارسطو بعدتر منظور خود از کامل بودن تراژدی را اینگونه تعریف می‌کند که تراژدی باید دارای آغاز، میانه و پایان باشد.

ارسطو در ادامه، از سه واژه‌ی مرتبط با هم و بسیار مهم صحبت می‌کند: او معتقد است که تراژدی دو حس «ترحم و همدردی» و «ترس» را در بیننده (مخاطب) بر می‌انگیزد. اما برای اینکه بدانیم منظور ارسطو از برانگیخته شدن این دو حس در بیننده چیست لازم است به تحلیل اصطلاح سوم یعنی «Catharsis» بپردازیم:

- «Catharsis»: این اصطلاح که ارسطو آن را از علم پزشکی وام گرفته و به معنای پاکسازی بدن سه ویژه روده‌ها- از مواد زائد است یکی از دشوارترین اصطلاحات برای معادل‌یابی، در سراسر رساله‌ی فن شعر است. متاسفانه او توضیحی در مورد کاربرد مجازی خود از این اصطلاح نداده؛ علتی که سبب شده تا نسبت به تعبیر مترجمان، معادل‌های مختلفی نیز برای آن به کار گرفته شود. در ادامه، به دو تعبیری که از سایر تعبیر، بسآمد بیشتری دارند اشاره خواهد شد:

الف) تزکیه Purgation: به این معنا که تراژدی با برانگیختن «ترحم و ترس» در انسان، این دو حس را در وجود او تصفیه و به نوعی متعادل می‌کند. در واقع می‌توان گفت چنین تعبیری از catharsis، کارکردی تمام اخلاقی برای تراژدی قائل است که وظیفه‌ی تصفیه‌ی روح انسان را بر عهده دارد؛ این نگاه تا آنجاست

بازتاب عناصر تراژدی‌ساز در داستان ... (کاظم دزفولیان و توح حسامی) ۲۴۵

که برای نمونه، دانلیا (۱۹۷۹: ۱۰۰) با استناد به زلر می‌گوید «حتی می‌توان جمله ارسطو را در یک دید کلی‌تر «تصفیه‌ی عواطف» ترجمه کرد زیرا «زلر» معتقد بود تراژدی از رهگذر برانگیختن و تصفیه‌ی «ترحم و ترس»، موجب کنترل و زدوده شدن غرور، حسادت، ناسپاسی و خیره‌سری نیز می‌شود.» میلتن (John Milton) نیز در مقدمه‌ی *سامسون آگونیزست* (Samson Agonistes)، تراژدی را وزین‌ترین، اخلاقی‌ترین و سودمندترین ژانر شعری معرفی می‌کند زیرا با برانگیختن «ترحم و ترس»، ذهن انسان را از این عواطف و عواطف مشابه با آنها، تصفیه می‌کند.

ب) پاکسازی Purification: آنها معتقد به این معنا که هدف تراژدی، آفرینش و فراهم آوردن مجالی است تا به واسطه‌ی آن، بیننده-خواننده با قهرمان تراژدی همدردی کند؛ به همین دلیل، ارسطو معتقد بود قهرمان تراژدی نباید خیلی ویژه و یا دست‌نیافتنی باشد زیرا مخاطب باید با او «هم‌ذات‌پنداری» کند و درست در همین لحظه‌ی همذات‌پنداری با قهرمان تراژدی است که بیننده دچار ترس می‌شود که نکند این اتفاقات برای خود او نیز رخ دهد. در واقع، منظور ارسطو این است که پس از برانگیخته شدن دو حس «همدردی» و «ترس» که ناشی از «همذات‌پنداری» است، روح انسان نیز همزمان از این دو حس آزاد و رها می‌شود.

در ادامه، هر یک از عناصر تراژدی‌ساز مدّ نظر ارسطو معرفی خواهد شد و همزمان وجود یا فقدان این عناصر، در رستم و اسفندیار بررسی خواهد شد.

۱.۳ فرم عاطفی^۴: ایجاد دو حس «ترس» و «ترحم» در بیننده-خواننده

ارسطو معتقد بود تراژدی باید توأمان دو حس «ترس و ترحم» را برانگیزاند. او (۱۹۰۲: ۴۹) می‌نویسد:

اگر در درگیری بین دو دشمن، یکی از آنها کشته شود این موضوع اگرچه فی‌نفسه غم‌انگیز است اما طرح آن در یک نمایش، اندوه و ترحم را بر نمی‌انگیزد؛ تراژدی آنجا اتفاق می‌افتد که درگیری میان افرادی باشد که میانشان پیوند خانوادگی یا دوستی وجود دارد؛ برای مثال برادری برادرش را یا فرزندی مادرش را و یا پدري فرزندش را بکشد.

او در ادامه سه حالت را معرفی می‌کند:

- (۱) آگاهانه: «مده آ» اثر اورپید (مده آ فرزندان خود را با علم و آگاهی می‌کشد)
- (۲) ناآگاهانه: «ادیپ شاه» اثر سوفوکل (ادیپوس پدر خود را بی‌آنکه بشناسد می‌کشد)
- (۳) آگاهانه قصد می‌کند اقدام کند اما در نهایت عمل را انجام نمی‌دهد: در «آنتی‌گونه» سوفوکل، هیمون (Haemon) پس از آنکه از خودکشی نامزد خود «آنتی‌گونه» آگاه می‌شود به قصد درگیری و کشتن پدرش، کرئون، به سراغ او می‌رود اما در نهایت تصمیم می‌گیرد خودش را بکشد.

در ادامه، ارسطو حالت دوم را بهترین حالت در تراژدی می‌داند زیرا برخلاف حالت نخست، موجب انزجار بیننده-خواننده نمی‌شود. در فصل سیزده نیز به درستی به این مسأله اشاره می‌کند که «ترحم و دلسوزی» زمانی به وجود می‌آید که از نظر مخاطب، قهرمان مستحق تیره‌روزی‌ای که گرفتار آن شده نباشد و «ترس» نیز زمانی بر بیننده مستولی می‌شود که قهرمان، خیلی خاص و ویژه نباشد و مخاطب بتواند خود را در آینه‌ی سرنوشت او ببیند.

با نگاهی به وضعیتی که رستم و اسفندیار به عنوان دو قهرمان این اثر در آن گرفتار شده‌اند می‌توان آنچه را که در ارتباط با نظر ارسطو درباره لزوم برانگیخته شدن دو حس «ترس و ترحم» در مخاطب گفته شد در این اثر یافت. جایی که جنگ میان خیر و شر نیست؛ بلکه دو نماد خیر با هم درگیر شده‌اند بی‌آنکه اصلاً نیازی به این درگیری باشد. از یک سو، رستم به عنوان یکی از دو قهرمان این داستان، حاضر است برای اجتناب از این درگیری، هر کاری انجام دهد جز آنکه تن به اسارت دهد:

ز من هر چه خواهیت، فرمان کنم	ز دیدار تو رامش جان کنم
مگر بند، کز بند عاری بود	شکستی بود، زشتکاری بود
نبیند مرا زنده با بند، کس	که روشن روانم برین است و بس

(۵۲۳-۵۲۵)

و از سوی دیگر، اسفندیار که بنا بر باورهای مذهبی‌اش، سرپیچی از فرمان شاه را سرپیچی از فرمان خداوند می‌داند و در اولین گفت‌وگوی خود با رستم در جواب او چنین می‌گوید:

(۵۰۲) ولیکن ز فرمان شاه جهان نپیچم روان، آشکار و نهان

بازتاب عناصر تراژدی‌ساز در داستان ... (کاظم دزفولیان و توج حسامی) ۲۴۷

(۵۳۳) وگر سرپیچم ز فرمان شاه بدان گیتی آتش بود جایگاه

و باز می‌گوید:

(۸۶۱) بدانی که من سر ز فرمان شاه نتابم نه از بهر تخت و کلاه

(۸۶۲) بدو یابم اندر جهان خوب و زشت بدویست دوزخ، بدو هم بهشت

در نهایت، رستم در آخرین گفتگو پیش از آنکه «مجبور» به کشتن اسفندیار شود به او می‌گوید:

ز دل دور کن شهریارا تو کین مکن دیو را با خرد همنشین

جز از بند، دیگر ترا دست هست به من بر، که شاهی و یزدان پرست

که از بند، تا جاودان، نام بد بماند مرا، وز تو بد کی سزد؟

(۱۳۶۳-۱۳۶۵)

و اسفندیار دوباره به او یادآوری می‌کند که سرپیچی از فرمان شاه معادل است با برگشتن از راه خداوند:

به رستم چنین گفت اسفندیار که تا چندگویی سخن نابکار

مرا گویی از راه یزدان بگرد ز فرمان شاه جهانبان بگرد

که هرکو ز فرمان شاه جهان بگردد سرآید بدو بر، زمان

جز از بند یا رزم چیزی مجوی چنین گفتی‌های خیره مگوی

(۱۳۶۶-۱۳۶۹)

البته باید در نظر داشت که شاید وجود یک شخصیت فرعی در داستان، به نام «گُرم» نیز در رقم خوردن این سرنوشت تراژیک برای دو قهرمان بی‌تأثیر نبوده باشد، هم او که با بدگویی از اسفندیار باعث می‌شود گشتاسپ وی را زندانی کند و در دژ گنبدان به بند بکشد. در نگاه اول، شاید به نظر بیاید این ماجرا نقشی در شکل‌گیری این تراژدی نداشته باشد؛ اما مسأله این جاست که اسفندیار که خود شاهزاده و پهلوان بی‌مانندی است، بند شاه را تجربه کرده است و نمی‌تواند دلیل امتناع رستم از بند شاه و ننگ دانستن آن را درک کند:

(۵۰۵) تو خود بند بر پای نه، بی‌درنگ نباشد ز بندِ شهنشاه ننگ

از دیدگاه اسفندیار، وقتی او خودش بند را تجربه کرده چه ایرادی دارد که رستم هم در بند شاه باشد؟ با در نظر گرفتن همه آنچه گفته شد حس «ترحم» در مخاطب بیدار می‌شود و دلش برای هر دو قهرمان می‌سوزد که چگونه بی‌آنکه گناهی داشته باشند ناچار به رویارویی با یکدیگر شده‌اند. از سوی دیگر، مخاطب این داستان وقتی با چنین جبری مواجه می‌شود و به عمق این اجبار پی می‌برد ترس سراسر وجودش را در بر می‌گیرد که زندگی در جهانی که در آن، اختیار سهم اندکی در تعیین سرنوشت انسان دارد تا چه میزان دهشتناک است.

ارسطو در فصل دهم فن شعر با تقسیم پیرنگ به ساده و پیچیده، پیرنگ‌های پیچیده را شامل دو عنصر مهم می‌داند که عبارت‌اند از Anagnorisis و Peripeteia. لازم به ذکر است که او برای تبیین این دو اصطلاح، از مفهوم μεταβαίνω (Metabola) استفاده می‌کند به معنای «گذر از وضعیتی به وضعیتی دیگر».

۲.۳ «کشف» Anagnorisis

اگرچه گاهی این اصطلاح ترجمه نشده و به همان شکل Anagnorisis ثبت شده، در مواردی نیز برای معادل آن، از recognition استفاده شده و در نتیجه، در فارسی نیز برای آن، از ترجمه‌ی تحت‌اللفظی «بازشناخت» استفاده شده است. اما باید توجه داشت که این مفهوم، از گستردگی بسیار بیشتری برخوردار است و نباید آن را صرفاً به بازشناسی هویت یک فرد تقلیل داد. با توجه به آنچه در مورد Metabola گفته شد، از نظر ارسطو Anagnorisis عبارت است از «گذر از ناآگاهی به آگاهی» «گذر از ندانستن به دانستن»؛ به همین دلیل، اصطلاح «کشف» از «بازشناخت» مناسب‌تر است.

ارسطو در فصل شانزدهم، چهار حالت را معرفی کرده که عبارتند از:

- (۱) آگاهی و شناخت از طریق یک شیء، یک نشانه، یا چیزی شبیه آن^۵: خدمتکار اودیسه او را از روی زخمی که بر روی پایش بود می‌شناسد.
- (۲) از طریق بیان خود شاعر: از نظر ارسطو این حالت کم ارزش‌تر از سایر حالات است زیرا به نوعی تحمیلی است؛ فرض کنید یکی از شخصیت‌ها، خودش را معرفی کند.

ادویسه در انتها خود را به جماعتِ خواستگاران معرفی می‌کند و سپس دست به کشتار آنها می‌زند.

۳) از طریق خاطره و یادآوری: در مهمانی و ضیافتِ آلسینوس (Alcinous)، هنگامی که دمودوکوس (Demodocus) با آواز، قهرمانی‌ها و ذکاوت ادویسه را در جنگ تروا روایت می‌کند، ادویسه با یادآوری وقایع آن جنگ، به گریه می‌افتد و دیگران پی به هویت او می‌برند.

۴) از طریق قیاس منطقی: ادیپوس از طریق کنار هم قرار دادن شواهد و از رهگذر استدلال و استنتاج عقلی به هویت خود پی می‌برد.

در مورد هر دو قهرمان داستان «رستم و اسفندیار»، روند کشف و گذر از «ناآگاهی» به «آگاهی»، به شکلی جداگانه رخ می‌دهد. در مورد رستم، زمانی که او خود را بر سر یک سه راهی توصیف می‌کند که انتخاب هر کدام برایش ارمغانی جز خسران ندارد، کاملاً به عمق وضعیت تراژیک او پی می‌بریم. شاید بتوان ادعا کرد پیش از این لحظه، در تمام شاهنامه، رستم را تا این حد مستأصل ندیده‌ایم؛ فراموش نکنیم که او قوی‌ترین و نامدارترین پهلوان ایران است؛ تاج‌بخش است و هفت خان را پشت سر گذاشته است؛ اما در این لحظه‌ی «کشف» که به وضعیت تراژیک خود آگاه شده، جهان با تمام بزرگی، برای او تنگ و تاریک شده است. بی‌شک او ترجیح می‌داد ده بار دیگر با دیو سپید بجنگد اما در این شرایط تراژیک گرفتار نمی‌شد. شرایطی که در آن، هر سه راهی که پیش روی اوست ارمغانی جز ننگ و رسوایی برایش ندارد و عمق تراژدی این است که راه چهارمی هم فراروی او نیست جز آنکه بتواند اسفندیار را از پیروی از دستور گشتاسپ منصرف کند که با توجه به باورهای مذهبی اسفندیار، غیرممکن‌ترین کار ممکن همین است. اگر دست به بند بدهد، بدنام می‌شود؛ اگر اسفندیار را بکشد، ننگ شاهزاده‌کشی را تا ابد بر دوش خواهد کشید؛ و اگر به دست اسفندیار کشته شود، دیگر نام و اعتباری برایش باقی نخواهد ماند:

دل رستم از غم پراندیشه شد	جهان پیش او چون یکی بیشه شد
که گر من دهم دست بند ورا	وگر سر فرازم گزند ورا
دو کارست هر دو به نفرین و بد	گزاینده رسمی نو آیین و بد
هم از بند او بد شود نام من	بد آمد ز گشتاسپ انجام من

نکو هیدن من نگردهد کهن	به گرد جهان هر که راند سخن
به زاول شد و دست او را بیست	که رستم ز دست جوانی بخت
نماند ز من در جهان بوی و رنگ	همان نام من باز گردد به ننگ
شود نزد شاهان مرا روی زرد	و گر کشته آید به دشت نبرد
بدان کو سخن گفت با او درشت	که او شهریاری جوان را بکشت
همان نام من نیز بی‌دین بود	به من بر پس از مرگ نفرین بود
نماند به زاولستان رنگ و بوی	و گر من شوم کشته بر دست اوی
ز زابل نگیرد کسی نیز نام	گسسته شود نام دستان سام

(ابیات ۸۳۰-۸۱۹)

۳.۲ «چرخش تراژیک Peripeteia»

ارسطو در فصل یازدهم، با توجه به آنچه در مورد مفهوم «metabola» گفته شد؛ آن را «گذر از خوشبختی به بدبختی» تعریف کرده است. یعنی لحظه‌ای که در آن، آرامش موجود بر هم می‌خورد. از نظر ارسطو، بهترین حالت آن است که این «چرخش تراژیک» در نتیجه‌ی «کشف» اتفاق بیفتد. او در این مورد هم، به «شاه ادیپ» ارجاع می‌دهد؛ همانطور که می‌دانیم در این نمایشنامه، گذر از خوشبختی به بدبختی، بلافاصله و در نتیجه‌ی گذر از ناآگاهی به آگاهی رخ می‌دهد. به این معنا که زندگی ادیپوس به محض کشف هویت خود (گذر از ناآگاهی به آگاهی) از این رو به آن رو می‌شود و از جایگاه یک حاکم عادل و به شدت محبوب میان مردم، تبدیل می‌شود به گناهکاری به شدت منفور میان همان مردم (گذر از خوشبختی به بدبختی)

نمونه‌ی بارزی از «گذر از خوشبختی به تیره‌بختی» در حماسه رستم و اسفندیار رخ می‌دهد؛ ابتدای داستان همزمان است با پیروزی سپاه ایران بر تورانیان، و آزاد شدن دختران گشتاسپ از بند ارجاسب. اسفندیار پیروزمندانه از جنگ برگشته است؛ او اکنون قهرمان ایران زمین است و در اوج خوشبختی به سر می‌برد؛ از سوی دیگر، رستم در سرزمین خود با توجه به قهرمانی‌ها و پهلوانی‌های دوران گذشته‌اش با خیالی آسوده در شادمانی و خوشبختی، روزگار می‌گذراند و به شکار مشغول است. به ناگاه تمام این آرامش بر هم

بازتاب عناصر تراژدی‌ساز در داستان ... (کاظم دزفولیان و تورج حسامی) ۲۵۱

می‌خورد تا تراژدی شکل بگیرد: زمانی که گشتاسپ با اصرار اسفندیار برای کناره‌گیری از قدرت مواجه می‌شود برای فرار از قولی که داده است از جام‌اسب می‌خواهد که در طالع اسفندیار بنگرد که مرگش کجا و به دست چه کسی رخ می‌دهد؟

بخواند آن زمان شاه، جام‌اسب را همان فال‌گویان لهراسپ را
[...]

بدو گفت شاه ای پسندیده مرد سخن گوی و از راه دانش مگرد
گر او چون زریب سپهد بود مرا زیستن زین سپس، بد بود
هلا زود بشتاب و با من بگوی کزین پرسش تلخی آمد به روی
ورا در جهان هوش بر دست کزان درد ما را بیاید گریست
بدو گفت جام‌اسب کای شهریار به من بر بگردد بد روزگار
ورا هوش در زاولستان بود به دست تهم پور دستان بود

(۴۶-۶۶)

در این زمان است که گشتاسپ برای حفظ قدرت خود، خواسته‌ای غیرمنطقی و تقریباً ناممکن را طرح می‌کند مبنی بر اینکه از اسفندیار می‌خواهد که رستم را دست بسته به پایتخت بیاورد تا پس از آن، به نفع او از قدرت کناره‌گیری کند. در واقع، پسر خویش را به قتلگاه می‌فرستد و با این کار سرنوشتی تراژیک را برای او و همچنین برای رستم رقم می‌زند. در پایان داستان؛ پسر دیگر او، پشوتن، به زیبایی هر چه تمام‌تر این نکته را به پدر یادآور می‌شود:

به ابر اندر آمد خروش سپاه پشوتن بیامد به ایوان شاه
خروشید و دیدش نبردش نماز بیامد به نزدیک تختش فراز
به آواز گفت ای سر سرکشان ز برگشتن بخت آمد نشان
تو زین با تن خویش بد کرده‌ای دم از شهر ایران برآورده‌ای
ز تو دور شد فرّه و بخردی بیابی تو بادافره ایزدی
شکسته شد این نامور پشت تو کزین پس بود باد در مشت تو

پسر را به خون دادی از بهر تخت	که مه تخت بیناد چشمت مه بخت
جهانی پر از دشمن و پر بدان	نماند به تو تاج تا جاودان
بدین گیتی‌ات در، نکوهش بود	به روز شماریت پژوهش بود

(۱۵۶۱-۱۵۷۸)

۴.۳ وقوع یک رخداد تراژیک Páthos

ارسطو در فصل یازده و در ادامه‌ی بررسی ساختار پیرنگ‌های پیچیده، از عنصر سومی نیز نام می‌برد که برای معادل آن، می‌توان از «اتفاق تراژیک» استفاده کرد. از نظر ارسطو، در میان سلسله اتفاقاتی که در تراژدی روایت و اجرا می‌شود باید حداقل یک رخداد تراژیک وجود داشته باشد که موجب برانگیخته‌شدن عواطف و پاکسازی آنها گردد.

در داستان رستم و اسفندیار شاهد وقوع دو رخداد تراژیک اصلی هستیم: ابتدا کشته شدن دو فرزند بی‌گناه اسفندیار در یک نبرد غیر ضروری به دست زواره و فرامرز؛ که حاصل یک سوء تفاهم است:

زواره برانگیخت اسپ نبرد	به تندی به نوش آذر آواز کرد
که او را فگندی کنون پای دار	چو الوای را من نخوانم سوار
زواره یکی نیزه زد بر برش	به خاک اندر آمد همانگه سرش
چو نوش آذر نامور کشته شد	سپه را همه روز برگشته شد
برادرش گریان و دل پر ز جوش	جوانی که بد نام او مهنوش

[...]

وژان سو فرامرز چون پیل مست	بیامد یکی تیغ هندی به دست
----------------------------	---------------------------

[...]

در آوردگه تیز شد مهنوش	نبودش همی با فرامرز توش
------------------------	-------------------------

[...]

فرامرز کردش پیاده تباه	ز خون لعل شد خاک آوردگاه
------------------------	--------------------------

(۱۰۸۶-۱۰۹۹)

بازتاب عناصر تراژدی‌ساز در داستان ... (کاظم دزفولیان و توج حسامی) ۲۵۳

و دومی که اصلی‌ترین واقعه‌ی تراژیک این داستان محسوب می‌شود، در آخرین نبرد میان دو پهلوان روی می‌دهد: آنجا که رستم به هر دری که می‌زند نمی‌تواند اسفندیار را از تصمیمش منصرف سازد و در نهایت "مجبور" می‌شود به دستور العملی که از سیمرغ یاد گرفته، عمل کند و تیری را که شب قبل، از شاخه‌ی درخت گز ساخته و به پر سیمرغ آراسته است به سمت چشم اسفندیار پرتاب کند:

تهدمتن گز اندر کمان راند زود	بران سان که سیمرغ فرموده بود
بزد تیر بر چشم اسفندیار	سیه شد جهان پیش آن نامدار
خم آورد بالای سرو سهی	ازو دور شد دانش و فره‌ی
نگون شد سر شاه یزدان پرست	بیفتاد چاچی کمانش ز دست
گرفتش بُش و یال اسپ سیاه	ز خون لعل شد خاک آوردگاه

(۱۳۸۵-۱۳۸۱)

۵.۳ وجود «نقطه ضعف تراژیک» در قهرمان

ارسطو در آغاز فصل سیزده، در ارتباط با نسبت «چرخش تراژیک» و «خصوصیات قهرمان»، این نظر را طرح کرد که سه حالت زیر نباید در تراژدی روایت شوند:

الف) یک انسان خوش‌ذات و کاملاً بی‌عیب و نقص از خوشبختی به بدبختی بیفتد.
(این حالت، نه ترس و نه ترحم را بر نمی‌انگیزد و تنها تنفرانگیز است.)

ب) یک انسان بدذات از بدبختی به خوشبختی برسد.

(این حالت، کم‌ترین نسبت را با تراژدی دارد و به شدت باید از آن پرهیز شود.)

پ) یک انسان بسیار بسیار بدذات از خوشبختی به بدبختی بیفتد.

(این حالت، اگرچه بالقوه می‌تواند عواطف ما را برانگیزاند اما منجر به ترس نمی‌شود زیرا مخاطب، خود را از این شخصیت بسیار دور احساس می‌کند و در نتیجه از هم‌سرنوشت شدن با او دچار ترس نمی‌شود؛ از سوی دیگر، این وضعیت ترحم‌برانگیز هم نیست زیرا ترحم زمانی در مخاطب آزاد می‌شود که گذر از خوشبختی به بدبختی ناعادلانه باشد.)

با در نظر داشتن این نکته که از نظر ارسطو، بیننده‌خواننده باید از یک سو، با قهرمان تراژدی همذات‌پنداری کند و از رهگذر این همذات‌پنداری دچار ترس شود که نکند این اتفاق برای خودش هم بیفتد؛ و از سوی دیگر، دلش برای قهرمان بسوزد و دچار ترحم شود، در مورد حالت دوم که تکلیف مشخص است و از آنجا که حس ترحم را بر نمی‌انگیزد هیچ نسبتی با تراژدی ندارد. اما در مورد دو حالت اول و سوم، این سوال پیش می‌آید که چرا باید از آنها پرهیز شود؟ آیا امکان ندارد مخاطبی که در حال رویت و یا خواندن یک تراژدی است خودش یا بی‌نهایت خوب و بی‌عیب باشد (حالت اول) و یا بی‌نهایت بدذات و پلید (حالت دوم) و در نتیجه، هم دچار ترس شود و هم دچار ترحم؟ برای پاسخ به این سوال شاید بی‌مناسبت نباشد نگاهی به بخش ۱۱ فصل ۴ رساله‌ی «سیاست (Politics)» ارسطو بیاندازیم: از نظر او، جامعه‌ی آرمانی جامعه‌ای است که طبقه‌ی متوسط مجال شکل‌گیری، حضور و رشد داشته باشد (ارسطو ۱۹۹۸: ۱۱۹). ظاهراً این تفکر باعث شده که مخاطب ایده‌آل او نیز که قرار است تراژدی برایش روایت شود مخاطبی متوسط باشد که نه خیلی خوب و نه خیلی بد است. در نتیجه، قهرمان تراژدی نیز نه باید خیلی بدذات و نه باید خیلی خاص، ایده‌آل و بی‌عیب و نقص باشد. او با به کار بردن واژه‌ی «Hamartia» که در یونانی به معنای «اشتباه کردن» و «خطا کردن» است این نظر را طرح کرد که در رابطه با «چرخش تراژیک» و «خصوصیات قهرمان» بهترین حالت این است که تراژدی، روایت‌گر گذر یک قهرمان نجیب اما نه بی‌عیب و نقص، از خوشبختی به بدبختی باشد. به بیان دیگر، قهرمان تراژدی باید دارای نقطه ضعف و یا خطایی باشد که همان نقطه ضعف و یا خطا، عامل و دلیل گذر وی از خوشبختی به بدبختی گردد. تنها در این حالت است که مخاطب علاوه بر همدری با او، دچار ترس می‌شود که نکند این خطا و یا این نقطه ضعف که بالقوه در او هم وجود دارد منجر به رقم خوردن چنین سرنوشت تلخی برای خود او نیز بشود. قهرمان تراژدی، انسانی (عموماً مذکر) است که غالباً نه خیلی خوب و نه خیلی بد است و سرنوشت تلخی که در پایان برای او رقم می‌خورد به سبب فساد یا پلشتی نیست بلکه به خاطر یک اشتباه، کاستی و یا وجود یک ضعف شخصیتی در وی رخ می‌دهد (هملت: عدم تصمیم‌گیری و انفعال در عمل) (مکبث: جاه‌طلبی). همانطور که گفته شد از نظر ارسطو قهرمان تراژدی، الزاماً باید یک «نقطه ضعف تراژیک» داشته باشد.

در داستان رستم و اسفندیار؛ یکی از قهرمانان داستان، از یک سو، فرزند ارشد پادشاه ایران «کی‌گشتاسپ» است و از سوی دیگر، همچون آشیل روئین‌تن است. او با نگاهی به گذشته، بر این باور است که همانطور که سه پادشاه پیشین هرکدام بنا به دلیلی، پیش از مرگ، به نفع شخص دیگری از قدرت کناره گرفته‌اند: «کی‌کاووس» به نفع «کی‌خسرو»، «کی‌خسرو» به نفع «کی‌لهراسب»، و «کی‌لهراسب» به نفع «کی‌گشتاسپ»؛ پدرش نیز باید طبق قولی که داده کناره‌گیری کند تا او بتواند دین بهی را گسترش دهد. اسفندیار پس از آنکه به جنگ با ارجاسب تورانی می‌رود و انتقام خون پدر بزرگش «لهراسب» و عمویش «زریر» را می‌گیرد و خواهرانش را از بند آزاد می‌کند در انتظار وفای به عهد پدرش می‌ماند تا بنابر قولی که داده، به نفع او از قدرت کناره‌گیری کند، اتفاقی که نمی‌افتد و از این جاست که آرام آرام مخاطب در جریان روند پررنگ‌شدن «نقطه ضعف تراژیک» اسفندیار قرار می‌گیرد. «جاه‌طلبی» از یک سو، و خودمحوری ناشی از عدم پندپذیری از سوی دیگر؛ اسفندیار را در مسیر سرنوشت محتومش قرار می‌دهند. هر دو مورد را می‌توان به خوبی در گفتگوی ابتدایی وی با مادرش کتابون دریافت، آنجا که مادرش هرچه به او می‌گوید که تو در واقع پادشاه هستی و پدرت فقط یک تاج‌ظاهری بر سر دارد اندکی صبر کن تا پدر به مرگ طبیعی فوت کند تا تو پادشاهی ظاهری را هم کسب کنی:

غمی شد ز گفتار او مادرش	همه پرنیان خار شد بر برش
بدانست کان تاج و تخت و کلاه	نبخشد ورا نامبردار شاه
بدو گفت کای رنج دیده پسر	ز گیتی، چه جوید دل تاجور؟
گر گنج و فرمان و رای و سپاه	تو داری، برین بر فزونی مخواه
یکی تاج دارد پدر بر پسر	تو داری دگر لشکر و بوم و بر
چو او بگذرد تاج و تختش تراست	بزرگی و شاهی و بختش تراست
چه نیکوتر از نره شیر ژیان:	به پیش پدر بر، کمر بر میان

(۳۱-۳۷)

در این لحظه است که اسفندیار به جای پذیرفتن پندهای دلسوزانه و عاقلانه‌ی مادرش خودسرانه و با لجاجت سر در سرنوشت محتوم خود فرو می‌برد:

چنین گفت با مادر اسفندیار که نیکو زد این داستان هوشیار

که پیش زنان راز هرگز مگوی چو گویی سخن بازیابی به کوی
به کاری مکن نیز فرمان زن که هرگز نبینی زنی رای زن

(۳۸-۴۰)

در ادامه‌ی داستان نیز زمانی که او در دربار با پدرش صحبت می‌کند شاهد یکی دیگر از نقطه ضعف‌های او هستیم که همانا عدم تحمل نیش و کنایه‌های دیگران و به نوعی وجود نوعی «دهان‌بینی» در وی است:

همی گفتی: ار باز بینم ترا ز روشن‌روان برگزینم ترا
سپارم ترا افسر و تختِ عاج که هستی به مردی سزاوار تاج
مرا از بزرگان برین شرم خاست که گویند گنج و سپاهت کجاست؟
بهانه کنون چیست من بر چی ام؟ پس از رنج، پویان ز بهر کی ام؟

(۱۱۱-۱۱۴)

از سوی دیگر، شایان ذکر است که تجربه‌ی سالیان متمادی خواندن تراژدی‌های مختلف، نگارندگان را به این نتیجه رسانده است که در غالب تراژدی‌ها، عنصر یا عناصری وجود دارند که نقش تشدیدکننده‌ی «نقطه ضعف تراژیک» قهرمان را ایفا می‌کنند و باعث می‌شوند قهرمان نتواند بر نقطه ضعف تراژیک خود غلبه کند و در نتیجه، نتواند از سرنوشت محتوم خود فاصله بگیرد. این عنصر می‌تواند یک اتفاق باشد: برای مثال، «هملت» در تشخیص فردی که پشت پرده ایستاده است اشتباه می‌کند و «پولونیوس» (Polonius) پدر معشوقه‌اش «اوفلیا» (Ophelia) را بر حسب تصادف می‌کشد، این اتفاق دردناک سبب می‌گردد که او هر چه بیشتر در تردید و بی‌عملی خود غرق شود. این عنصر می‌تواند یک فرد باشد: برای مثال، نقش «همسر مکبث» (Lady Macbeth) در تشدید حس جاه‌طلبی او غیر قابل انکار است. این عنصر می‌تواند یک شیء باشد: برای مثال، دستمالی که به اتللو نشان داده می‌شود تمام شک‌های او را به یقین تبدیل می‌کند و باعث می‌شود حس «حسادت» و «دهان‌بینی» او تکمیل گردد و با سر، به سوی سرنوشت محتوم خود بشتابد. در داستان رستم و اسفندیار، عنصر تشدیدکننده‌ی ضعف‌های تراژیک قهرمان، باورهای دینی اسفندیار است: او شتاب خود برای به قدرت رسیدن را در سایه‌ی باورهای مذهبی‌اش

پنهان و توجیه می‌کند و بر این باور است که برای گسترش دین بهی نیاز به در دست داشتن قدرت سیاسی دارد.

۶.۳ داشتن پایان غمناک و تراژیک

ارسطو در فصل سیزدهم (۴۷: ۱۹۰۲) ضمن سرزنش کسانی که پایان‌های غمناک نمایشنامه‌های اوریپید را زیر سوال برده‌اند، پایان تراژیک و دردناک را یکی از اصول تراژدی معرفی کرده است. ارسطو این عامل را در تعیین تراژدی خوب چنان مهم می‌داند که اگرچه معتقد است اوریپید در نمایش برخی از جنبه‌های تراژدی ضعف دارد اما به علت به تصویر کشیدن پایان‌های تراژیک، از او به عنوان یکی از بهترین تراژدی‌نویس‌های یونان نام می‌برد. ارسطو در ادامه، از اورست، ادیپوس، ملیجر (Meleager) و تلفوس (Telephus) به عنوان تراژدی‌های برتر یاد می‌کند که همگی دارای پایانی به شدت دردناک هستند.

یکی از تراژیک‌ترین پایان‌ها در کل شاهنامه فردوسی متعلق به داستان رستم و اسفندیار است آنجا که اسفندیار، تیر بر چشم خورده با صورتی خون آلود از اسب بر خاک می‌غلطد. برادرش پشوتن بر سرش حاضر می‌شود و اینگونه می‌نالد:

پشوتن بروبر همی مویه کرد	رخی پر ز خون و دلی پر ز درد
همی گفت زار ای یل اسفندیار	جهانجوی و از تخم‌هی شهریار
که کند این چنین کوه جنگی ز جای	که افگند شیر ژیان را ز پای
که کند این پسندیده دندان پیل	که آگند با موج دریای نیل
چه آمد برین تخمه از چشم بد	که بر بدکش بی‌گمان بد رسد
کجا شد دل و هوش و آیین تو	توانایی و اختر و دین تو
کجا شد به رزم اندرون ساز تو	کجا شد به بزم آن خوش آواز تو

[...]

که نفرین برین تاج و این تخت باد	برین کوشش بیش و این بخت باد
---------------------------------	-----------------------------

۷.۳ فرم منطقی^۷: کامل بودن

کامل بودن از نظر ارسطو در فصل هفتم (۱۹۰۲: ۳۱)، ناظر بر این است که تراژدی باید دارای ابتدا، میانه و انتها باشد. «ابتدا» آن بخشی است که پس از بخش دیگری نمی‌آید و بخش‌های دیگر از پی آن می‌آیند. «انتها» کاملاً برعکس آن، بخشی است که لزوماً از بخش‌های پیش از خود منتج شده است و بخش دیگری از پی آن نمی‌آید. او سپس نتیجه می‌گیرد که تراژدی نمی‌تواند از هر نقطه‌ای که می‌خواهد آغاز شود و یا به پایان برسد بلکه باید یک رابطه‌ی منطقی میان نقطه آغاز و پایان وجود داشته باشد.

انسجام درونی و وجود رابطه‌ای کاملاً منطقی میان سه بخش اصلی داستان «رستم و اسفندیار» به وضوح قابل رویت است: در آغاز، اسفندیار را می‌بینیم که در سایه‌ی شکست دادن تورانیان، رویین تن بودن، و گذشتن از هفت‌خوان؛ احترام و اعتباری وصف‌ناشدنی کسب کرده است اما دلش چرکین و از خلف وعده‌ی شاه خشمگین است. میل به قدرت‌خواهی اسفندیار از یک سو و میل گشتاسپ به حفظ قدرت از سوی دیگر، بخش میانه‌ی این داستان را رقم می‌زند: آنجا که گشتاسپ اسفندیار را به کام مرگ می‌فرستد و رستم هرچه دست و پا می‌زند تا رقم‌زننده‌ی این تقدیر شوم نباشد نمی‌تواند؛ زیرا او نیز به نوبه‌ی خود، بازیگر تقدیر شوم خود است، گویی تقدیر اسفندیار، دست در دست تقدیر رستم نهاده است؛ هرچه این دو پهلوان بی‌همتا در این داستان، از هم دورند و حرف یکدیگر را نمی‌خوانند، تقدیرهایشان هم‌داستان‌اند و گوش جان به یکدیگر سپرده‌اند. در این بخش میانه است که نبرد این دو پهلوان، ناگزیر است و رخ می‌دهد؛ تا اینکه در بخش پایانی، پای سیمرخ به میان بیاید و هم برای کمک به پرورده‌ی خود، زال، و هم برای انتقام جفت خویش از اسفندیار، راه کشتن او را به رستم نشان دهد. تا در بخش پایانی، تراژدی تکمیل شود: تیری بر چشم نازنین نجیب‌ترین شاهزاده‌ی ایران زمین بنشیند آن هم به دست بی‌بدیل‌ترین پهلوان این سرزمین، تیری که او را از اسب بر زمین سرنگون کند و آغازی باشد بر پایان دوران پهلوانی شاهنامه؛ زیرا اندکی بعد از این حادثه‌ی شوم است که رستم به دست شغاد کشته می‌شود و دوران تاریخی شاهنامه زاده می‌شود.

۸.۳ فرم اخلاقی

هال (۱۹۶۴: ۸) ویژگی‌ها و خصوصیات قهرمان تراژدی از نظر ارسطو را تحت عنوان «فرم اخلاقی» نام‌گذاری کرده است. ارسطو در ابتدای فصل پانزدهم کتاب «فن شعر»، چهار ویژگی را برای قهرمان تراژدی توصیف می‌کند:

الف) قهرمان تراژدی باید حس همدردی و همذات‌پنداری مخاطب را برانگیزاند.

ب) باید واقعی و باورپذیر باشد.

پ) باید دارای صفات پسندیده باشد. گفتار و اعمالش حاکی از اخلاقیات باشد زیرا او زمانی خوب است که هدفش خوب و اخلاقی باشد. حتی اگر زن و یا برده باشد آنها هم به نسبت خودشان می‌توانند خوب باشند اگرچه ممکن است که گفته شود زنان به طبقه‌ی فروتری تعلق دارند و برده‌ها از اساس فاقد ارزش هستند؛ اگرچه برانندگی و هوش، چندان با شخصیت‌های زن متناسب نیست.

ت) رفتار قهرمان تراژدی باید منطبق بر منطق روانشناختی باشد.

اگر بخواهیم نظر ارسطو درباره‌ی قهرمان تراژدی را خلاصه کنیم نکات زیر قابل اعتنا می‌باشد:

۱) اگرچه او به طور مستقیم؛ نامی از «مده‌آ» و «آنتیگونه» نبرده، اما به طور تلویحی وجود قهرمان زن را در تراژدی پذیرفته است.

۲) قهرمان تراژدی باید تصویری عینی، زمینی؛ و نه تخیلی و اثیری در ذهن مخاطب ایجاد کند؛ به بیان ساده‌تر، قهرمان تراژدی باید از انسان‌ها باشد و نه از خدایان.

۳) قهرمان تراژدی چه از طبقه‌ی نجبا باشد و چه از طبقه‌ی بردگان، به زعم ارسطو باید از یک سو، به گونه‌ای منطقی و اخلاقی رفتار کند و از سوی دیگر، باید سرنوشتش به گونه‌ای رقم بخورد که حس همذات‌پنداری و ترحم را در مخاطب برانگیزاند.

در *دان «رستم و اسفندیار»* هر دو قهرمان، انسان‌هایی فانی هستند به گونه‌ای که در پایان، حتی روین تن بودن اسفندیار نیز مانع از انسانی و زمینی بودن وی نمی‌شود؛ همانطور که روین تنی آشیل نیز او را از گزند تیر پاریس (Paris) نرهانید؛ زیرا همواره یک نقطه‌ی آسیب‌پذیر وجود دارد که میان انسان و جاودانگی خداگونه، فاصله می‌اندازد و از این رهگذر است که قهرمان تراژدی به واقعیت نزدیک می‌شود. از سوی دیگر، قرار گرفتن هر دو قهرمان در وضعیت انتخاب بین بد و بدتر باعث می‌شود تا مخاطب عادی، فراموش کند که اسفندیار نجیب‌ترین شاهزاده‌ی ایران و رستم نامدارترین پهلوان ایران است و بتواند از رهگذر درک این وضعیت تراژیک، کاملاً با آن دو، همدردی و همذات‌پنداری کند. پرسش بعدی این است که آیا رفتار و عمل هر دو قهرمان این داستان، مبتنی بر منطق و اخلاق است یا خیر؟ در این مورد، رفتار و عمل اسفندیار در اطاعت کورکورانه‌اش از دستورات

گشتاسپ، شاید برای مخاطب قابل درک نباشد اما اگر آن را در چهارچوب باورهای دینی و فرامین آیین زردشت تفسیر کنیم به او حق خواهیم داد، و به منطق روانشناختی عملش پی می‌بریم. از سوی دیگر، رستم هم حاضر نیست تحت هیچ شرایطی با دست بسته به دربار گشتاسپ برود زیرا بستن دست او یعنی تحقیر تمام آیین پهلوانی و تمام پهلوانان پیش و پس از خودش. از نقطه نظر اخلاق نیز رستم به عنوان پهلوان نامدار ایران همواره نماد اخلاق و رفتار مبتنی بر اخلاقیات محسوب می‌شود و اسفندیار نیز یکی از اخلاق‌مدارترین شخصیت‌ها در سراسر شاهنامه است؛ حتی در یکی از گفتگوهای مهمی که میان این دو شکل می‌گیرد و در آن، رستم قصد دارد اسفندیار را از نبرد با خویش منصرف کند پیشنهاد عجیبی به او می‌دهد مبنی بر اینکه سوارانی از زابل را بیاورد تا با سوارانی از سپاه اسفندیار بجنگند و یکدیگر را زخمی کنند و اسفندیار به سبک پادشاهان روم به نظاره‌ی این نبرد خونین بنشیند. شاید شنیدن این پیشنهاد از پهلوانی مانند او، برای مخاطب غیر منتظره باشد، اما باز هم می‌بینیم که اسفندیار ذره‌ای از موازین اخلاقی خویش کوتاه نمی‌آید:

اگر جنگ خواهی و خون ریختن	برین‌گونه سختی برآویختن
بگو تا سوار آورم زاولی	که باشند با خنجر کاولی
تو ایرانیان را بفرمای نیز	که تا گوهر آید پدید از پیشیز
برین رزمگه‌شان به جنگ آوریم	خود ایدر زمانی درنگ آوریم
بباشد به کام تو خون ریختن	بینی تگاپوی و آویختن
چنین پاسخ آوردش اسفندیار	که چندین چه گویی چنین نابکار؟

[...]

چه باید مرا جنگ زاولستان	وگر جنگ ایران و کاولستان
مبادا چنین هرگز آیین من	سزا نیست این کار در دین من
که ایرانیان را به کشتن دهم	خود اندر جهان تاج بر سر نهم
منم پیشرو هرک جنگ آیدم	گر پیش جنگ نهنگ آیدم
ترا گر همی یار باید بیار	مرا یار هرگز نیاید به کار

بازتاب عناصر تراژدی‌ساز در داستان ... (کاظم دزفولیان و توج حسامی) ۲۶۱

مرا یار در جنگ یزدان بود	سر و کار با بخت خندان بود
توی جنگجوی و منم جنگخواه	بگردیم یک با دگر بی‌سپاه
بینیم تا اسپ اسفندیار	سوی آخور آید همی بی‌سوار
وگر باره‌ی رستم جنگجوی	به ایوان نهد بی‌خداوند روی؟

(۱۰۳۳-۱۰۴۹)

۹.۳ وحدت زمان

ارسطو در فصل پنجم (۱۹۰۲: ۲۳)، هنگامی که به نکات اشتراک و افتراق تراژدی و حماسه اشاره می‌کند یکی از مهمترین تفاوت‌های حماسه و تراژدی را در این موضوع می‌داند که حماسه از لحظه‌ی آغاز و پایان می‌تواند شامل روزها و حتی ماه‌ها باشد در حالیکه تراژدی روایت‌گر اتفاقاتی است که در یک روز از لحظه‌ی طلوع تا غروب آفتاب رخ داده‌اند. به عنوان نمونه می‌توان به نمایشنامه «شاه‌ادیپ» اشاره کرد که تمام اتفاقات آن در یک روز رخ می‌دهند. یعنی از لحظه‌ی شروع نمایشنامه که در آن ادیپوس از ملازمان خود در دربار، برای دفع طاعون مشورت می‌خواهد تا زمانی که در انتهای نمایشنامه پس از کورکردن خود تن به تبعیدی خودخواسته می‌دهد تمام داستان در یک روز اتفاق می‌افتد.

در داستان رستم و اسفندیار، «وحدت زمان» وجود ندارد و اتفاقات آن شاید در یک بازه‌ی زمانی یک ماهه رخ می‌دهد. یعنی از زمانی که گشتاسپ اسفندیار را از بلخ به زابل می‌فرستد تا زمانی که پیکر بی‌جان اسفندیار از زابل به دربار گشتاسپ آورده می‌شود حداقل یک ماه گذشته است.

۱۰.۳ وحدت پیرنگ

منظور از وحدت پیرنگ آن است که داستان باید از ابتدا تا انتها، بر روی یک توالی کاملاً سازمان یافته از رویدادهای ضروری یا محتمل حرکت کند. آغاز نباید لزوماً از رویدادهای قبلی پیروی کند، و پایان باید همه پایان‌های سست را به هم گره بزند و هیچ پیامد ضروری را به همراه نداشته باشد. از نظر ارسطو؛ تراژدی، تقلید از یک پیرنگ واحد اما مفصل است مشروط بر اینکه همواره به عنوان یک مجموعه‌ی تمام و کامل در ذهن مخاطب متبادر شود. او، خود در فصل هشتم (۱۹۰۲: ۳۳) چنین می‌نویسد:

منظور از «وحدت پیرنگ» آنچنان که همگان فکر می‌کنند این نیست که تراژدی فقط دارای یک قهرمان باشد زیرا زندگی یک انسان می‌تواند شامل اتفاقات بی‌شماری باشد. منظور آن است که پیرنگ باید از ابتدا تا انتها بر اساس یک توالی کاملاً سازمان یافته از رویدادهای ضروری یا احتمالی شکل بگیرد. آغاز نباید لزوماً از رویدادهای قبلی پیروی کند، و پایان باید همه پایان‌های سست را به هم گره بزند.

باید توجه داشت که وقتی ارسطو از وحدت پیرنگ سخن می‌گوید در واقع، دو احتمال را در تقلید پس می‌زند: یکی تقلید از تمام اعمالی که یک فرد انجام داده است و دیگری تقلید از تمام اتفاقاتی که در یک زمان مشخص رخ داده است. بنابراین از نظر او، روایت باید تنها شامل اعمالی باشد که وقوعشان در پیشبرد داستان ضروری است.

در داستان «رستم و اسفندیار» شاهد وجود «وحدت پیرنگ» هستیم؛ به این معنا که خط روایی اصلی که عبارت است از طمع کردن اسفندیار بر تخت شاهی، امتناع ورزیدن پدرش از کناره‌گیری و در نهایت، فرستادن او به مسیری بی‌بازگشت و جنگ با رستم، پرهیز رستم از نبرد، پافشاری اسفندیار بر این موضوع که یا رستم باید دست‌بسته به بلخ بیاید و یا با او بجنگد، و در نهایت نبرد دو پهلوان که با کمک سیمرغ به مرگ اسفندیار ختم می‌شود، همه و همه اتفاقاتی هستند که به ترتیب روایت می‌شوند و مخاطب کاملاً از همان ابتدا، حرکت در یک مسیر واحد و یک پیرنگ ثابت را احساس می‌کند؛ در این میانه، شاید تنها دو اتفاق جانبی روایت می‌شود: اولی تصمیم بهمن بر کشتن رستم و حذف فیزیکی او تا به طور کلی مشکل برطرف شود که البته به ثمر نمی‌نشیند زیرا مرگ رستم مساوی خواهد بود با بی‌ثمر شدن و مرگ تراژدی؛ اما فردوسی آگاهانه این واقعه را روایت می‌کند تا تمام تلاش‌های انجام شده برای فرار از رخ دادن تراژدی، به حرف و سخن ختم نشود: مادر اسفندیار کتایون، و برادرش پشوتن، از یک سو، و رستم از سوی دیگر، تمام سعی‌شان را می‌کنند تا از وقوع تراژدی جلوگیری کنند اما تمام این تلاش‌های کلامی، بی‌اثر هستند؛ مگر کلام می‌تواند حریف تقدیر شود؟ باید عملی صورت بگیرد باید این تلاش‌ها از انفعال سخن خارج شوند و اتفاقی بیفتد در جهت عکس اتفاقی، که تقدیر خوابش را دیده است اما این تلاش عملی نیز بی‌اثر است؛ تا ثابت شود در سپهر تراژدی، تقدیر قدرتی دارد فراتر از کلام و اقدام. اتفاق جانبی دوم اما کاملاً در راستای شکل‌گیری تراژدی و حرکت از خوشبختی به تیره‌بختی است: در میانه‌ی یک جنگ بی‌دلیل، زواره و فرامرز برادر و پسر رستم، دو فرزند اسفندیار، «نوش‌آذر» و «مهرنوش» را می‌کشند؛ رخدادی که باعث می‌شود کورسویه

بازتاب عناصر تراژدی‌ساز در داستان ... (کاظم دزفولیان و تورج حسامی) ۲۶۳

امیدی هم که وجود داشت تا شاید اسفندیار دست از پافشاری خود بردارد خاموش شود. پس تمام رخداد‌های روایت شده در داستان، حول یک «پیرنگ واحد» می‌گردند.

۱۱.۳ وحدت مکان

ارسطو در فصل پنجم فن شعر هنگام برشمردن موارد افتراق میان دو نوع ادبی حماسه و تراژدی، ارسطو این نظر را طرح می‌کند که بر خلاف حماسه، تمام اتفاقاتی که در تراژدی رخ می‌دهند باید در یک مکان روایت شوند و تعدد مکان جایی در تراژدی ندارد. به عنوان نمونه در نمایشنامه «شاه ادیپ» تمام اتفاقات از آغاز تا پایان در قصر رخ می‌دهند جایی که مراجعه‌کنندگان به حضور پادشاه مشرف می‌شوند و در نهایت، خودکشی یوکاسته و کورشدن اختیاری ادیپوس در آن، اتفاق می‌افتد.

در داستان «رستم و اسفندیار» «وحدت مکان» وجود ندارد و اتفاقات آن ابتدا در قصر گشتاسب، در راه میان بلخ و زابل، در زابلستان و در نهایت در قصر گشتاسب رخ می‌دهد.

۴. نتیجه‌گیری

پس از بازخوانی دقیق داستان رستم و اسفندیار، مشاهده شد که ۹ مولفه از ۱۱ عنصری که ارسطو وجود آن‌ها را در شکل‌گیری یک اثر تراژیک، موثر می‌داند در این اثر حضوری کاملاً بارز و برجسته دارند. نکته‌ای که سبب می‌شود تا بتوانیم نسبت به تراژدی بودن این اثر با قاطعیتی برآمده از نگاهی علمی و مستند به داده‌های اثبات‌کننده‌ی متغیرهای تعریف شده نتیجه‌گیری کنیم. در ادامه، به جدولی اشاره خواهد شد که در آن، حسامی (۱۴۰۱) نتایج بررسی عناصر تراژدی‌ساز مد نظر ارسطو را در چهار اثر شاه ادیپ سوفوکل (قرن پنجم پیش از میلاد در یونان)، داستان رستم و اسفندیار فردوسی (قرن دهم میلادی در ایران)، اتللو شکسپیر (قرن هفدهم میلادی در انگلستان) و ایرما فدریکو گارسیا لورکا (قرن بیستم میلادی در اسپانیا) ارائه داده است.

جدول ۱. نتیجه بررسی وجود یا عدم وجود عناصر تراژدی‌ساز در چهار داستان

عناصر سازنده‌ی تراژدی	شاه ادیپ	رستم و اسفندیار	اتللو	یرما
۱. فرم عاطفی	+	+	+	+
۲. کشف	+	+	+	+
۳. چرخش تراژیک	+	+	+	+
۴. وجود یک رخداد تراژیک	+	+	+	+
۵. وجود «نقطه ضعف تراژیک»	+	+	+	+
۶. داشتن پایان غمناک و تراژیک	+	+	+	+
۷. فرم منطقی	+	+	+	+
۸. فرم اخلاقی	+	+	+	+
۹. وحدت زمان	+	-	-	-
۱۰. وحدت پیرنگ	+	+	+	+
۱۱. وحدت مکان	+	-	-	-
مجموع	۱۱	۹	۹	۹

پی‌نوشت‌ها

1. Tragodia = Tragos: Gout , ádein: Ode

۲. مراجعه شود به کتابی با همین عنوان اثر محمد علی اسلامی ندوشن (۱۳۹۰) تهران: شرکت سهامی انتشار

۳. به عنوان نمونه «باچر ۱۹۰۲» و «لوکاس ۱۹۸۰»

۴. هال (۱۹۶۴: ۸) از این اصطلاح برای اشاره به باور ارسطو به ایجاد دو حس ترس و ترحم و پاکسازی همزمان این دو حس استفاده کرده است.

۵. به عنوان مثال در تراژدی رستم و سهراب، گذر رستم از عدم شناخت به شناخت از طریق «بازوبند» رقم می‌خورد.

۶. به عنوان نمونه‌ای از تراژدی‌های کلاسیک که قهرمان آنها مونث (heroine) است می‌توان به تراژدی «آنتیگونه» اثر «سوفوکل» و به عنوان نمونه‌ای از تراژدی‌های متأخر می‌توان به «دوشس ملفی The Duchess of Malfi» اثر «جان وبستر John Webster» نویسنده‌ی هم‌عصر شکسپیر اشاره کرد.

۷. هال (۱۹۶۴: ۸) از این اصطلاح برای اشاره به باور ارسطو به کامل بودن تراژدی استفاده کرده است.

کتاب‌نامه

حسامی، تورج. (۱۴۰۱). *بازتاب مؤلفه‌های تراژدی (فن شعر)*، در چهار جغرافیای مکانی مختلف و چهار بازه‌ی زمانی متفاوت: با تکیه بر «شاه ادیب: ۵ ق.م. یونان»، «رستم و اسفندیار: ۱۰ م. ایران»، «اتللو: ۱۷ م. انگلستان»، و «یرما: ۲۰ م. اسپانیا». پایان نامه ارشد به راهنمایی محمد کاظم دزفولیان. گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۵). *شاهنامه*. به تصحیح جلال خالقی مطلق. دفتر پنجم. نیویورک: انتشارات مزدا با همکاری بنیاد میراث ایران.

قاسمی، مالک و همکاران (۱۳۹۴). «بررسی رفتار قهرمان تراژدی در داستان رستم و اسفندیار بر اساس نظریه‌ی ارسطو». دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی دانشگاه محقق اردبیلی.

محمد صالحی دارانی، حسین. (۱۳۸۸). «بازشناخت در رستم و سهراب و تراژدی ادیب شهریار». فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی. سال پنجم، شماره ۱۴، (۱۷۴-۱۵۴).

محمدی و همکاران (۱۳۹۷) «تحلیل مقایسه‌ای رویارویی پدر و پسر در تراژدی‌های ایرانی و یونانی (رستم و اسفندیار، رستم و سهراب و ادیپوس شهریار)». متن پژوهی ادبی. سال ۲۲، شماره ۷۷، (۱۴۲-۱۲۵).

هاشمیان، لیلا. و نوشین بهرامی‌پور (۱۳۸۸). «داستان رستم و اسفندیار و نمایشنامه مکبث» مطالعات ادبیات تطبیقی. سال سوم، شماره ۱۲، (۱۶۳-۱۷۵).

Aristotle. (1902). *The Poetics*. Translated by S. H. Butcher. New York: Macmillan.

Aristotle. (1980). *The Poetics*. Translated by D. W. Lucas. Oxford: Oxford University Press.

Aristotle. (1980). *The Politics*. Translated by C. D. C. Reeve. New York: Hackett Publishing Company.

Atkins, J.W.H. (1943). *English Literary Criticism: The Medieval Phase*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cuddon, J. A. (2013). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Easterling, P. E. (2003). "The Show for Dionysus". in *The Cambridge Companion of Greek Tragedy*. ed. by P. E. Easterling. pp. 36-53. Cambridge: Cambridge University Press.

Hall, V. (1964). *A Short History of Literary Criticism*. London: The Merlin Press